

Recomeçar, recomeçar como canções e epidemias: Galos de briga, 1976

Cícero Cesar Sotero Batista*

Resumo

Aldir Blanc (1946-2020) foi um dos grandes letristas da geração que se consolidou ao longo da década de 1970. Suas parcerias com João Bosco, Maurício Tapajós, Sueli Costa, Moacyr Luz e Guinga, entre outros, são exemplos de criatividade, de versatilidade, de um olhar profundo para as questões pertinentes do país, com uma postura combativa. Este artigo tem como objetivo focalizar o álbum **Galos de briga** (RCA Victor, 1976), fruto da parceria entre João Bosco e Aldir Blanc, nos eixos temáticos abaixo esboçados: 1) postura combativa; 2) crônicas do cotidiano; 3) quem manda no corpo. Para tanto, usará como referência teórica, Charles Gavin (2015); Marcos Napolitano (2005); Carlos Rennó (2014); Luiz Fernando Vianna (2013); Ana Maria Bahiana (1980). Com estes autores, pretende-se: comentar questões relacionadas a particularidades da canção popular brasileira a partir do comentário das canções do disco sob análise; fazer referência a uma metodologia de pesquisa; tocar em questões historiográficas a respeito das trajetórias de João Bosco e Aldir Blanc, destacando o ponto em que se cruzaram para uma formar umas das parcerias mais profícuas de nosso cancioneiro.

Palavras-chave: Aldir Blanc; Galos de briga; Música Popular

Abstract

Aldir Blanc (1946-2020) was one of the great lyricists of the generation that emerged throughout the 1970s. His collaborations with João Bosco, Maurício Tapajós, Sueli Costa, Moacyr Luz, and Guinga, among others, are examples of creativity, versatility, and a profound look at the country's pertinent issues, with a combative stance. This article aims to focus on the album "Galos de briga" (RCA Victor, 1976), the result of the partnership between João Bosco and Aldir Blanc, on the following thematic axes: 1) combative stance; 2) chronicles of everyday life; 3) who controls the body. To this end, it will use as theoretical reference Charles Gavin (2015); Marcos Napolitano (2005); Carlos Rennó (2014); Luiz Fernando Vianna (2013); Ana Maria Bahiana (1980). With these authors, it

¹ Cícero Cesar Sotero Batista é radicado em Nilópolis (RJ), doutor, mestre e especialista na área da literatura. É casado com Layla Warrak, com quem tem dois filhos, o Francisco e a Cecília, a quem se dedica em tempo integral e um pouco mais, se algum dos dois cair da/e cama. Ou seja, Cícero César é professor, escritor e pai de dois, não exatamente nessa ordem. É autor do petisco **Cartas para Francisco**: uma cartografia dos afetos (Kazuá, 2019) e está preparando um novo livro.

intends to: comment on issues related to the particularities of Brazilian popular song from the analysis of the songs on the album; refer to a research methodology; touch on historiographical questions regarding the trajectories of João Bosco and Aldir Blanc, highlighting the point at which they crossed paths to form one of the most fruitful partnerships in our songbook.

Keywords: Aldir Blanc; Galos de briga; Popular music

Por que recomeçar como as canções?

O título deste artigo é inspirado em uma canção de **Caça à raposa** (1975, RCA Victor). “Caça à raposa” fala de uma caça que é abatida. Quando se pensa que tudo termina ali, com o abate, a canção nos alerta que recomeçar faz parte da vida, entendendo-o como o oposto da imobilidade. Isto não quer dizer que a vida recomeça sem sobressaltos, apaziguada em si mesma, em um futuro sem contradições. Em vez de uma imagem de sossego, estática, a canção oferece a plenitude da vida em seus rebuliços que lhe são próprios. O trecho que nos interessa aqui é o seguinte:

Sonhos sempre incandescentes
 Recomeçam desde instantes
 Que os julgamos mais ausentes
Ah, recomeçar, recomeçar
Como canções e epidemias
 Ah, recomeçar como as colheitas
 Como a lua e a covardia
 Ah, recomeçar como a paixão e o fogo [...]

(Bosco; Blanc, 1975 *apud*. Vianna, 2013, pp.139-140, grifo nosso).

A Covid-19 levou Aldir Blanc em maio de 2020 e nos legou uma lei de auxílio à classe artística, que tem sofrido duramente os efeitos econômicos e afetivos de afastamento do seu público. Sem saber ao certo o que o futuro nos reserva, é preciso recomeçar, portanto, como as canções e a despeito das epidemias. É o que faremos.

Parece coisa inventada: o início da parceria entre João Bosco e Aldir Blanc

Antes de tudo, é preciso situar como se deu a parceria entre João Bosco e Aldir Blanc, este encontro entre um mineiro e um carioca que por si só já rende uma boa história. Luiz Fernando Vianna (2013), autor de um perfil biográfico de Aldir Blanc, afirma que, no final dos anos 1960, início dos anos 1970, Aldir Blanc, carioca, exercia a função de psiquiatra paralelamente à de letrista. João Bosco, mineiro de Ponte Nova, por sua vez estudava engenharia, em Ouro Preto, enquanto apresentava sua música em bares locais. É certo que João Bosco, à época, já tinha feito canções em parceria com Vinícius de Moraes, que costumava se hospedar na cidade.²

Foi Pedro Lourenço Gomes, que participava com Aldir Blanc de um curso sobre antipsiquiatria no Rio de Janeiro, que fez a aproximação entre os dois. Impressionado com os temas sem letra apresentados por João Bosco, Pedro Lourenço abordou o compositor mineiro e disse que conhecia um rapaz do Rio de Janeiro que poderia letrar aquelas músicas.

Combinou-se então um encontro. Quando o pessoal do Rio chegou de Kombi a Ouro Preto, João Bosco tinha retornado à Ponte Nova, com medo de ser preso pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Alguns conhecidos seus tinham sido expulsos da Escola de Engenharia e ele preferiu não arriscar. No dia seguinte, depois de ter pernoitado em Ouro Preto, a caravana finalmente chegou a Ponte Nova. A mãe de João Bosco preparou uma macarronada para todos. Pode-se dizer que o início da parceria é marcado por esta malha um tanto inusitada em que se combinam risco e disponibilidade para a criação.

Em um primeiro momento, devido a este distanciamento geográfico, a parceria funcionou por correspondência: letras e fitas cassete devem ter ido e voltado nesta ponte entre Rio e Minas. Ana Maria Bahiana (1980) afirma que, nos anos iniciais da parceria, houve uma espécie de aparo de arestas, com João Bosco se “acariocando” enquanto Aldir Blanc se “amineirava”. De fato, as primeiras composições da dupla ressoam esta tentativa de equilíbrio com a balança ainda pendendo para o lado “barroco” de João Bosco, com

² Uma dessas canções é “Samba do pouso”, que foi gravada por João Bosco e os Cariocas no *songbook* de Vinícius de Moraes produzido por Almir Chediak. Ver: Charles Gavin: **O som do vinil**: Galos de briga. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2015.

suas influências musicais que vão da música doméstica aos bailes que frequentava, passando pelos discos que ouvia e pela própria atmosfera da cidade de Ouro Preto e, por extensão, de Minas Gerais.

1972: ano decisivo em uma década decisiva

Em 1972, João Bosco, já no Rio de Janeiro, grava uma faixa em um projeto no qual um artista consagrado apresentava um promissor artista iniciante. Trata-se do **Disco de bolso do Pasquim**. O artista consagrado, Antonio Carlos Jobim, grava “Águas de Março” no lado A. No lado B, João Bosco grava “Agnus Sei”, canção em parceria com Aldir Blanc. No mesmo ano, Elis Regina grava “Bala com bala”, o que põe as composições da dupla no radar do reconhecimento, pois à época ter uma canção gravada por Elis Regina trazia ao compositor uma marca distintiva de qualidade.³

Por mais relevante que seja em termos históricos, não se pode dizer que a gravação do **Disco de bolso do Pasquim** seja a melhor no que diz respeito à tecnologia. O estúdio em que as canções foram gravadas era praticamente doméstico, o que sem dúvida interferiu no produto final em termos de acabamento. Entretanto, desde o início, tem-se uma forte impressão da inegável qualidade artística das duas canções.

Como analisar canções? Música e História, de Marcos Napolitano

Agora, há uma pergunta de fundo que deve ser feita: como analisar canções? Para respondê-la, se faz necessário pensar a música popular enquanto campo de estudos. O historiador Marcos Napolitano (2005) afirma que a música popular é um objeto

³ Não se deve deixar de lado o fato de Elis Regina (1945-1982) ter gravado cerca de vinte canções da parceria entre João Bosco e Aldir Blanc – além daquelas que gravou, as que não conseguiu gravar repassou para outras intérpretes, por julgar que se tratava de grandes canções. De acordo com Luiz Fernando Vianna (2013, op. cit., p. 55), Hermínio Belo de Carvalho, então produtor, testemunhou o repasse de canções da dupla que Elis Regina não pode gravar: “Me dá a penúltima” foi para Elizeth Cardoso; “De frente pro crime”, para Simone; “Incompatibilidade de gênios”, para Clementina de Jesus. “Intérprete” deve ser entendido aqui não somente como a pessoa que canta a canção, mas como a pessoa que, ao incorporar a canção, por vezes dá a ela outro corpo. No caso específico do Brasil, pode-se pensar em Elis Regina, em Caetano Veloso, em Maria Betânia, em Ney Matogrosso, em Cássia Eller como grandes intérpretes da canção nacional e internacional: seja pela interpretação propriamente dita, seja pela seleção de repertório, eles nos fazem ouvir acentos por vezes insuspeitados e assim alargam as definições mais estreitas de bom gosto musical.

sociologicamente e culturalmente complexo. Por isso, não se deve analisar: letra separada de música; contexto separado de obra; autor separado de sociedade; estética separada de ideologia.⁴

Decerto, nunca é demais fazer tais advertências, embora elas sejam do tipo segundo o qual é mais fácil admiti-las do que segui-las à risca. Para não se descuidar destes pontos, a leitura de **Galos de briga** procurará: articular letra e música ao mencionar os parâmetros musicais e textuais; inserir a obra no contexto mais geral da década de 1970, que tem as suas especificidades em relação à década precedente; não separar Aldir Blanc nem João Bosco da sociedade que os determinou; não deixar de lado a análise a respeito da classe social a que os ouvintes pertenciam nem o interesse das gravadoras de terem a MPB no seu *cast*; realçar que a estética de **Galos de briga** tem a ver com o clima ideológico geral de que a esquerda se ocupava, mas não se resumia a ele. Na verdade, a dupla procurou um equilíbrio difícil entre ser reconhecida tanto pela classe média quanto pelas classes populares. Suas canções falam da luta contra o regime militar, dos excluídos da modernização conservadora, das relações amorosas sob impasse – o que comprova que na década de 1970 os tempos são outros, ainda que alguns problemas tivessem permanecido ou se desdobrado.

Sobre “Agnus sei”

Uma vez feito esse preâmbulo, pode-se retomar “Agnus sei”. No plano musical, ela tem uma atmosfera, densa, característica das composições de João Bosco do período mais acentuadamente “barroco”. No plano do conteúdo verbal, a letra ressoa tal atmosfera com a história de um dissidente que sabe que a Igreja Católica da época das Cruzadas foi implacável com os seus opositores, tidos como infiéis. Dessa perspectiva, convém ler os seguintes versos, que apontam para o lado oculto da história: “Todos esses anos agnus sei

⁴ Por exemplo, é bem sugestiva a afirmação de Marcos Napolitano sobre o significado novo que a MPB obteve. Ela já não se refere à querela estético-ideológica entre mpbistas e tropicalistas, mas funciona como uma espécie de sigla que abarca diversas tendências musicais. Também é relevante pensar que a indústria fonográfica estava inserida no modelo geral do capitalismo brasileiro das décadas de 1960 e 1970, que se caracterizava por um mercado de consumo concentrado em uma faixa de consumidores à base de produtos de alto valor agregado, vendidos em escala reduzida.

que sou também / Mas, ovelha negra, me desgarei, / O meu pastor não sabe o que eu sei / Da arma oculta na sua mão” (Bosco; Blanc, 1975 *apud.* Vianna, 2013, p.121-122).⁵

São atitudes, por assim dizer, anticlericais que enfatizam a desobediência. Charles Perrone (1988) afirma que “esta canção expressa com dramática ênfase a não conformidade com a violenta imposição da fé católica e com os interesses extraespirituais da instituição religiosa. As atitudes anticlericais são mais efetivamente expressadas quando a linguagem litúrgica é desfamiliarizada, modificada para fins poéticos”.⁶

Em suma, o tema da ovelha negra, da marca de Caim, de Satã, da desobediência e do preço que se paga pela desobediência, se casa muito bem com o espírito da época dos inícios dos 1970s: em uma época ufanista, de slogans tais como o disjuntivo “Brasil, ame-o ou deixe-o”, talvez fosse o caso mesmo de abandonar a luta. A deserção era estratégica, significava oposição à ordem estabelecida, não-conivência com o estado das coisas. O trecho deve ser lido como uma solução para o impasse causado pela consciência de estar participando de uma luta que não era aquela em que se acreditava.

Composta de imagens alusivas ao momento político, e com forte coesão entre letra e música, “Agnus Sei” sintetiza significativamente aquilo a que almejava a parceria entre João Bosco e Aldir Blanc: fazer sucesso sem fazer concessões.

Ficha técnica de Galos de briga

A fim de não fugirmos à proposta inicial deste artigo, deixemos de lado as inúmeras considerações que poderiam ser feitas a respeito de **João Bosco** (1973) e **Caça à raposa** (1975), bastando-nos seguir as declarações de João Bosco e Aldir Blanc concedidas à Ana Maria Bahiana em uma entrevista de 1976. Na pauta, a perfeita sintonia da parceria, a barra pesada da época, a dificuldade de se viver de música, a discussão sobre direitos autorais, as tentativas de aliciamento por intermédio de propostas de sucesso fácil. Todos esses assuntos estavam em discussão na década de 1970.

⁵ Ver: Luiz Fernando Vianna. **Aldir Blanc**: resposta ao tempo – vida e letras. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. As letras de Aldir Blanc analisadas neste artigo foram extraídas deste livro.

⁶ Charles A. Perrone. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988, p.157.

A respeito destas questões e das expectativas em torno do sucesso do disco, é Aldir Blanc que, em nome da parceria, toma a palavra:

– Esse disco da gente, o **Galos de briga**, é um grito para o pessoal novo. É como um grito que se dá para a pessoa que está na janela, querendo saltar. A gente está dizendo: não salte, agüente a barra que dá pé, é difícil, mas dá para viver (Bahiana, 1980, p. 99).

Tal declaração, feita no calor da hora, exemplifica o que estava em jogo em 1976, à época do lançamento do disco. Com ela, destaca-se uma preocupação dos compositores de oferecerem um alento aos que estavam sofrendo as inúmeras pressões de viver sob as amarras de repressão política à época do regime militar, podendo ser lida como ilustração de como a parceria entendia o papel social do artista, e de como tal papel estava acentuadamente vinculado à estética da obra.

Passemos agora a ver a situação por outro ângulo, quando esta já pode ser vista de maneira retrospectiva. Para tanto, recorremos a uma entrevista mais recente de João Bosco, concedida a Charles Gavin: trata-se da publicação de **O som do vinil: Galos de briga** (2015).

Uma vez observada a ficha técnica, não se pode ignorar que este álbum foi produzido com muito esmero, cercado de expectativas comerciais. À guisa de ilustração, citemos apenas os nomes mais conhecidos, todos do alto escalão da MPB: produção de Rildo Hora; arranjos de Luisinho Eça, à exceção da faixa “O rancho da goiabada”, que ficou a cargo de Radamés Gnattali; presenças do guitarrista Toninho Horta, na faixa “O cavaleiro e os moinhos”; do gaitista Toots Thilemans, na faixa “Transversal do tempo”; da cantora Ângela Maria, na faixa “Miss Suéter”.

Na entrevista com Charles Gavin, João Bosco se apoia em sua excelente memória para elencar todos estes músicos acima citados e também os demais músicos que deram apoio às gravações das faixas. Cumpre-se destacar tal preocupação de João Bosco em se referir nominalmente aos músicos que participaram da gravação: é em si um resgate dos profissionais que de outra maneira poderiam ser relegados ao esquecimento. João Bosco não se esquiva em dizer que a sonoridade alcançada no disco se deve a estes músicos cujos rostos nós nem sempre reconhecemos. Em suma, “Galos de Briga” é um disco de João Bosco, com letras de Aldir Blanc; mas também é o resultado do empenho de inúmeras pessoas.

Galos de briga, em suma

Este disco marca a maturidade da parceria, entendendo-a, entre outras coisas, como um ponto alto do processo da aclimação da sonoridade de João Bosco à do Rio de Janeiro. Para todos os efeitos, sem deixar de ser mineiro e do mundo, João Bosco já tinha se “acariocado”. Do ponto de vista temático, nele há espaço para a politização do gesto popular, para canções que apelam para o cotidiano da classe média, com destaque para a desavença dos casais e a presença do humor tipicamente blanchiano. É grande a diversidade de gêneros musicais e de modos de interpretação.

Além disso, se todos os textos são de Aldir Blanc, alguns deles foram musicados por João Bosco. Também há exemplos de canções que foram letradas por Aldir Blanc, no processo que ele chamava de “assimilação”, que consiste em ouvir a música tantas vezes for necessário até dela se apropriar. E só então escrever uma letra que corresponda em larga medida ao que a música está propondo. Por isso, pode-se afirmar que as canções deste disco foram feitas em parceria na acepção forte da palavra.

É hora de começar o comentário das canções de **Galos de briga**. Vale fazer a advertência segundo a qual as canções foram organizadas por temas. Por isso não seguem a ordem em que aparecem originalmente. Isso se deu para fins de exposição dos argumentos.

Canções combativas

Entenda-se por canções combativas aquelas que deste álbum digam respeito, por meios diretos ou indiretos, à situação política da década de 1970 no Brasil e na América Latina. São combativas porque denunciam este estado de coisas e porque também mostram o que estava em jogo no plano político, direta ou indiretamente.

“Galos de Briga” é um fado cuja atmosfera é dada pelos acordes de guitarra portuguesa, com a letra de Aldir Blanc sendo musicada por João Bosco. Destaca-se o uso da coloração expressiva que a letra sugere por intermédio do recurso de saturação da cor vermelha, a cor da coragem para enfrentar o momento político. No plano do conteúdo verbal, vale a pena se atentar para o poema, cujas imagens, sempre em vermelho, se remetem ao porte altivo dos galos, a capas de toureiros, a manchas de sangue nos muros

(sinais de execução em paredões). Indo além, convém assinalar que a saturação da cor se estende até ao campo fônico das palavras. Isto é, há a sonoridade expressiva em atuação forte, como nos versos: **Cristas** de incêndio **crispadas**, / **Cristais** de fogo de espadas, / **Cristas** de luz suicida / **lúcidas** de sangue futuro” (Bosco; Blanc, 1976 *apud*. Vianna, 2013, p. 189).

Além das imagens do fogo, pode-se dizer que a sonoridade das palavras alude ao crepitar do fogo, com a repetição de **cris**. Deve-se perceber também a expressividade do jogo de palavras por intermédio da aproximação sonora entre “luz suicida” e “lúcidas de sangue futuro”, pois conceitualmente aproxima a ideia do combate que pode levar à morte à ideia de renovação.

Por fim, é uma canção cujo título se transformou, por extensão, na alcunha da dupla. De 1976 em diante, não é raro fazer referência a João Bosco e Aldir Blanc como “galos de briga”, querendo dizer com isso que são compositores que lutam por seus ideais e por seus direitos – os autorais inclusive.

“O cavaleiro e os moinhos”, canção impressionista e de uma latinidade difusa, foi letrada por Aldir Blanc. Divide-se em duas partes: uma mais combativa; a outra mais irônica, que tem o ganho de dar conta das mudanças que estão ocorrendo ao longo da década.

Na primeira parte, há um punhado de versos que falam a respeito da “gestação” das coisas, que crescem sem que se deem conta. Este trecho culmina em um conjunto de versos de alta voltagem poética: “Todo esse tempo / Foi igual a dormir num navio: / Sem fazer movimento, / Mas tecendo o fio da água e do vento” (Bosco; Blanc, 1976 *apud*. Vianna, 2013, p.226). É uma maneira poética de se dizer que o tempo não para, mesmo que pareça estar imobilizado.

A segunda parte, sem contradizer a primeira, extrai dela uma conclusão surpreendente: o tempo que passa transforma a tudo e a todos, do que se conclui que nem o sujeito nem o sonho são os mesmos: o baderneiro se transforma em cavaleiro e conclui um tanto amargamente que os sonhos já são outros: “Eu baderneiro/ Me tornei cavaleiro,/ Malandramente / Pelos caminhos. / Meu companheiro / Tá armado até os dentes:/ Não se fazem moinhos/ Como os de antigamente” (Bosco; Blanc, 1976 *apud* Vianna, 2013, p. 226).

O fato é que àquela altura de meados da década de 1970 as consequências da modernização brasileira já não permitiram os sonhos que até antes da ditadura militar estavam na ordem do dia. Pelo menos, não da maneira que se supunha. É como se a canção nos dissesse que o dia, emblema do futuro redentor, sempre vem, mas traz em seu bojo um feixe de contradições ainda a se resolver. Tudo isso sem prejuízo da ideia de continuar, que é mantida. A ressalva é que se deve aceitar que os tempos passam e os riscos são outros.

“O ronco da cuíca” é um samba cuja letra pode nos ajudar a pensar nas diferenças entre letras e poemas de livro. Por quê, por vezes, uma letra pode ser simples quando lida e pode alçar voos altos quando cantada? Não se trata de enigma insondável, mas das especificidades da canção, que é por definição as inúmeras formas de articulação entre palavras e música.

Salvo erro, uma das primeiras referências ao “mistério” em torno das singularidades da palavra cantada foi sintetizada por Augusto de Campos ([1968]1986) em um poema elegíaco em tributo ao poeta tropicalista Torquato Neto. Trata-se de fulgurante intuição a respeito da natureza das canções que não pode passar despercebida a quem se interessa pelo tema, cabendo-nos aqui apenas esta brevíssima menção em tom de registro.⁷

O fato é que Augusto de Campos influenciou os estudiosos posteriores da canção popular, como é o caso de Luiz Tatit, que tenta elucidar este mistério em *O cancionista* (1996), a partir da análise pelo viés semiótico da entoação de diversos compositores brasileiros.⁸

Voltando a “O ronco da cuíca”, vejamos parte da letra:

Roncô, roncô
Roncô de raiva a cuíca, roncô de fome

⁷ Eis um trecho do poema que vale por muitos artigos sobre música popular:

[...] a palavra cantada
não é a palavra falada
nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
a palavra no espaço musical
a voz e o *mood* mudam tudo
a palavra-canto
é outra coisa

Ver: Augusto de Campos. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 309.

⁸ Ver: Luiz Tatit. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 19.

Alguém mandou
Mandô pará a cuíca
É coisa dos home
A raiva dá pra pará pra interrompê
A fome não dá pra interrompê
A raiva e a fome é coisa dos home
A fome tem que tê raiva pra interrompê

(Bosco; Blanc, 1976 *apud*. Vianna, 2013, p. 230)

Da letra, lida ainda como poema, destacam-se: a repetição dos erres; os verbos sendo usados em fala popular estilizada; a reiteração do predicado que resulta em unir a raiva e a fome. Do ponto de vista poético, é um poema feito a partir de mínimos recursos.

Agora, quando se trata da canção “O ronco da cuíca”, o *mood* muda muito. A interpretação de João Bosco ressalta a aspereza dos erres, por exemplo, trazendo um sentido mais visceral ao ronco da fome e da cuíca. No arranjo, há evidentemente ênfase no som da cuíca, que ronca como se tivesse fome, mas também de justiça.

Trocando em miúdos, deve-se ouvir a canção com ouvidos redobrados, uma vez que o sentido da letra deve ser extraído da maneira com que ela se articula à música. Por exemplo, no início ouve-se o entusiasmo da torcida numa partida de futebol com estádio lotado antes mesmo da entrada dos instrumentos. Fome, futebol, religiosidade, tudo isso parece ter o intuito de mostrar ao ouvinte que as coisas, a princípio tão heterogêneas, estão ligadas umas às outras.

“O rancho da goiabada” é uma marcha-rancho à antiga, com arranjo de Radamés Gnattali. À época da gravação, Aldir Blanc teve a ideia de formar um coro do qual participam funcionários da gravadora não-cantores. Isto quer dizer que a ideia era pôr na prática a mobilização social que o Carnaval engloba, com a suposta regra das hierarquias sociais e da profissionalização à maneira do conceito de Bahktin de carnavalização.

Fala-se dos excluídos das benesses da modernização. Neste sonho não se fala de alimento espiritual, mas de alimento em sentido mais próprio, que é o que eles desejam: “Os boias-frias⁹ quando tomam umas birritas / Espantando a tristeza / Sonham com bife a cavalo, batata frita / E a sobremesa” (Bosco; Blanc, 1976 *apud*. Vianna, 2013, p.228-229).

⁹ “Boia-fria” designa o “trabalhador agrícola que se desloca diariamente para a propriedade rural, geralmente para executar tarefas sob encomenda”; e, por extensão, “pessoa que come no local de trabalho a comida que leva de casa.” Ver: Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 313.

Isto é, em uma leitura mais dirigida, pode-se afirmar que se trata de alimentação, todavia, entendida com um acento diferente: a refeição com que os boias-frias sonhavam se parecia bastante com a alimentação que a classe média urbana consumia. Aliás, nos grandes centros urbanos da década de 1970, também era possível encontrar um enorme contingente de trabalhadores sem vínculo empregatício, sendo transportados para os locais de trabalho, senão em caminhões, em ônibus e trens superlotados, e que levavam em marmitta uma comida que não podia ser requentada: era também uma boia fria. De tal perspectiva, tanto os boias-frias rurais quanto os urbanos estão unidos por um desejo semelhante. Desejam as benesses da modernização, indicadas pelo desejo de comer bem e se fartar, e não as têm.

Assim não é uma canção somente sobre a condição dos trabalhadores rurais. A condição marginalizada se estende para um grupo mais amplo de trabalhadores urbanos. Se os boias-frias são citados no primeiro verso, há uma segunda parte que se refere a uma lista de pessoas que formam um cortejo de delirantes, demonstrando que a canção não é apenas sobre este grupo de trabalhadores rurais, mas também sobre os desterrados que habitavam as grandes cidades brasileiras: “São pais de santos, paus de arara, são passistas / São flagelados, são pingentes, balconistas / Palhaços, marcianos, canibais, lírios pirados / Dançando, dormindo de olhos abertos / À sombra da alegoria / Dos faraós embalsamados” (Bosco; Blanc, 1976 *apud*. Vianna, 2013, p.228-229).

Por fim, costumava-se chamar de faraônicas obras que eram suntuosas, longas e que geralmente traziam mais benefícios para aqueles que a conceberam do que para a população em geral. A mais “faraônica” das obras que foram tocadas pelo regime militar foi a Transamazônica, inaugurada por Médici em 1972. Segundo Lilia Schwarz e Heloisa M. Starling (2015, p. 454), a obra foi utilizada “para potencializar uma imagem ufanista do Brasil, compartilhar o sentimento de que estava em curso um processo formidável de modernização do país e produzir identidade”. O custo foi altíssimo e os resultados insatisfatórios, pois, segundo as autoras, apesar de ter massacrado a floresta e de ter consumido bilhões de dólares, “até hoje a estrada tem trechos intransitáveis por conta das chuvas, dos desmoronamentos e das enchentes dos rios” (Schwarz; Starling, 2015, p. 454).

Crônicas do cotidiano: memórias

Aldir Blanc será sempre reconhecido por sua habilidade em criar tipos e situações nas letras de suas canções. E João Bosco, reconhecido por saber dar voz e violão a essas personagens. Uma parte significativa da temática do disco diz respeito a canções que fazem crônica do cotidiano. “Miss Suéter” e “Latin Lover”, por exemplo, expressam as recordações como vêm à tona.

“Miss Suéter”, que foi letrada por Aldir Blanc, tem a participação de Ângela Maria, que interpreta a mulher da foto a qual o sujeito se refere, tanto com seus agudos quanto com a voz sussurrada – quando lê a dedicatória.

O uso do gênero “ultrapassado” como o bolero funciona como trilha sonora da recordação, mais ou menos como um filme de época, que tem que se referir à ambientação da época que pretende representar.

O sujeito que se recorda descreve a personagem nos seguintes termos: “Fascínio tenho eu / Por falsas louras / (Ai, a negra lingerie!) / Com sardas / Sobrancelha feita a lápis / E perfume da Coty / Na boca dois pivots tão graciosos / Entre joias naturais / E olhos tais minúsculos aquários / De peixinhos tropicais” (Bosco; Blanc, 1976 *apud*. Vianna, 2013, p.212).

O conjunto de versos acima pode ser classificado de fanopeia¹⁰: quando por intermédio de palavras, o poeta consegue expor aos leitores (no nosso caso, aos ouvintes) uma imagem, seja ela fixa ou em movimento. A observação mais detida da descrição da foto nos leva a crer que parte da beleza desta mulher é ainda mais graciosa por ser inautêntica: seus cabelos tingidos, suas sobrancelhas retocadas, seus dois dentes falsos a tornam singular.

Já “Latin Lover” fala não só da recordação como também do esquecimento. Contrapõe o furor da conquista, que está no passado, com o tédio da vida, que está no presente. É a vitória do vivido sobre a vida. Além dos aspectos mencionados acima, a letra traz uma observação a respeito de como a memória funciona. O eu-cancional irá

¹⁰ Seguimos as orientações de Carlos Rennó, autor que utiliza para a análise de letras a divisão que Ezra Pound faz dos poemas em **O ABC da literatura** (Fanopeia, ênfase na imagem; logopeia, ênfase na ideia, na argumentação; melopeia, ênfase na sonoridade). Ver: Carlos Rennó. **O voo das palavras**. São Paulo: Dash, 2014.

dizer que não se recorda do início do relacionamento, isto é, evita o viés cronológico em nome de uma recordação mais intensa:

Nos dissemos
 Que o começo é sempre,
 Sempre inesquecível,
 E, no entanto, meu amor, que coisa incrível,
Esqueci nosso começo inesquecível.
 Mas me lembro
 De uma noite
 Sua mãe tinha saído,
 Me falaste de um sinal adquirido
 Numa queda de patins em Paquetá:

(Bosco; Blanc, 1976 *apud* VIANNA, 2013, p. 199, grifo nosso).

Relações conjugais sob impasse

O tema do impasse a respeito das relações conjugais é bem explorado nos sambas “Incompatibilidade de Gênios”, “Gol anulado” e “Feminismo no Estácio”, todos ambientados no Rio de Janeiro.

Na primeira, um homem reclama da mulher que o atazana a um interlocutor (ao “doutor”, escrito à maneira estilizada da fala popular) em versos muito bem urdidos que mantêm o tom de conversa da canção.

Um olhar mais detido na letra sugere que este efeito de conversa se constrói a partir do jogo entre um verso curto de duas sílabas seguido de um verso mais longo:

Dotô,
 Jogava o Flamengo, eu queria escutar
 Chegou,
 Mudou de estação, começou a cantar
 Tem mais,
 Um cisco no olho, ela em vez de assoprar,
 Sem dó falou,
 Sem dó falou que por ela eu podia cegar

(Bosco; Blanc, 1976 *apud* VIANNA, 2013, p. 194).

Termina-se com este desabafo: “Ai, quero me separar!” – que só aflora porque o eu-cancional revela que a mulher, sonhando com ele, o mandou jogar no burro no jogo do bicho.

“Gol anulado”, por sua vez, gira em torno da violência doméstica – injustificável, sob todos os aspectos, diga-se de passagem. A letra foi musicada por João Bosco, que fez uma canção, segundo ele, próxima do estilo de samba de Paulinho da Viola e de Cartola, um samba mais delicado. É instigante imaginar o choque que há entre a elegância da interpretação e o seu conteúdo.

Este homem agride a mulher porque ele sempre acreditou que ela fosse vascaína quando na verdade ela era flamenguista. Ou seja, para o eu-cancional, a paixão pela mulher deveria ser acompanhada pelo amor ao time do coração dele. Com efeito, a única mácula do comportamento da mulher se deve ao fato de ela torcer por um time adversário.

Esta suposta traição ao clube do coração é suficiente para que o sujeito reflita sobre sua relação amorosa, comparando seu investimento emocional à frustração de um gol anulado – uma comparação inusitada que, todavia, no contexto da canção faz muito sentido. O gesto é abrupto, irrefletido (“tirei sem pensar o cinto”), tocando no tema machista da lavagem da honra – só que em formato canção. Os versos finais sugerem que a paixão cederá cedo ou tarde à dura realidade: “Eu aprendi que a alegria / De quem está apaixonado / É como a falsa euforia / De um gol anulado” (Bosco; Blanc, 1976 *apud*. Vianna, 2013, p.190).

A última canção deste subgrupo é “Feminismo no Estácio”. A julgar pelo título da letra, trata-se de um tipo peculiar de feminismo que brota no bairro carioca do Estácio, considerado um dos berços do samba e da malandragem.

Mais uma vez, o impasse. É o marido quem aceita resignado a uma suposta traição da mulher. Ele confessa a um interlocutor (“meu chapa”, “o distinto”) a dor-de-cotovelo que sente e toda ameaça de reação, feita da boca pra fora, é rebatida pelo questionável argumento de que ela é maior e vacinada.

É notável a utilização das expressões coloquiais ao longo do texto, tais como “cafundó-de-judas”, “dor-de-cotovelo”, “maior e vacinada”, “cara-de-tacho”, “purga-atrás-da orelha”, “manda-chuva”, “chove-não-molha”. São em número suficiente para se suspeitar que situações de conflito em que se deve pôr panos quentes, tapar o sol com peneira são mais comuns do que geralmente se admite. Pelo menos, no Estácio. Reclama-se, mas não há um interesse maior em resolver o problema de uma vez por todas.

Analisadas em conjunto, as três canções sugerem que não são tão fixos assim os papéis de homem infiel e valentão e da mulher submissa e traída. Os papéis podem ser

trocados, sem prejuízo para a ideia geral de que o relacionamento amoroso é sempre regido pelo impasse.

O conhecer-se, o amor, e a separação

“Vida noturna”, samba-canção musicado por João Bosco, trata da separação. Neste caso, se acentua a solidão do eu-lírico, que, recém-separado, está às voltas com pensamentos conflitantes: diz que está bem consigo por estar separado, mas diz que quer que a ex-mulher morra. O eu-lírico mantém sob seu poder pequenos objetos de recordação: uma foto do casal e uma esponja de pó-de-arroz.

É notável a atmosfera fílmica do início da canção, com um assovio de João Bosco que serve de trilha sonora para esse vagar incerto pela cidade. A letra, por sua vez, é um exemplo de fanopeia: passa-se diante dos olhos e dos ouvidos a sequência de pequenas cenas em que um homem caminha solitariamente pelas ruas após ter apanhado forte chuva. Ele carrega consigo alguns objetos de valor inestimável por serem naquele momento condutores de memória:

Acendo um cigarro molhado de chuva até os ossos
E alguém me pede fogo – é um dos nossos
Eu sigo na chuva de mão no bolso e sorrio
Eu estou de bem comigo e isto é difícil
Eu tenho no bolso uma carta
Uma estúpida esponja de pó-de-arroz
E um retrato meu e dela
Que vale muito mais do que nós dois

(Bosco; Blanc, 1976 *apud*. Vianna, 2013, pp. 295-296).

A respeito desta canção, João Bosco faz uma declaração pertinente a Charles Gavin, em entrevista já referida: o compositor afirma que respeitou a musicalidade implícita que a letra possuía. É um exemplo entre outros tantos da busca pela absoluta integração entre letra e música, que é uma característica marcante das canções da dupla. É interessante por ressaltar o ponto de vista de quem comenta o próprio processo de composição.

“Transversal do tempo”, um blues abolerado¹¹, faz uma reflexão sobre a intimidade feita por uma pessoa que está presa em um engarrafamento. Deste vaivém entre o que lhe

¹¹ Devo a sugestão da expressão “abolerado blues” ao professor Roberto Bozzetti, que me chamou a atenção para a proximidade sonora desta canção com o clássico do bolero mexicano “Sabor a mi”, de Alvaro

é íntimo e o mundo exterior surgem conclusões bem inusitadas, tais como a de comparar o amor à ausência de engarrafamento, ou seja, a um trânsito livre, sem interrupções.

É uma canção que lança mão dos signos da urbanidade: o engarrafamento, os pivetes, a ambulância, os sinais de trânsito. O mundo exterior é traduzido pelos indícios do mundo exterior enquanto as palavras são convertidas em imagens. Deve-se muito do efeito desta canção à gaita de Toots Thielemans, que cria um clima de filme. É também um exemplo de que as canções da parceria estavam em sintonia com outras chaves de lirismo para expressar a solidão nas grandes cidades.

Quem manda no corpo

Finalmente, chega-se ao último eixo temático de *Galos de Briga*. Trata-se de “Rumbando”, uma rumba cuja letra foi musicada por João Bosco. É uma canção que nos faz indagar dos efeitos da música sobre o corpo, como sugerem os versos iniciais: “Tremedeira / Gemedeira / Vai...” (Bosco; Blanc, 1976 *apud*. VIANNA, 2013, p.262).

E também há um conjunto de versos que poderiam ser tanto exemplo de fanopeia, pois sugerem a imagem da rumbeira em plena dança, quanto de melopeia, devido à presença maciça de aliterações:

Ai, imita, levita, segura a cintura,
 Ai, rumba, rumbeira,
 Sacode os **balangandãs**
 E ajeita as **bananas**, **balança** os **babados**
Badala e obrigada
 – Obrigada, minhas fãs!

(Bosco; Blanc, 1976 *apud* Vianna, 2013, p. 262, grifo nosso).

Ao colocar em primeiro plano, a angústia de se apresentar publicamente, “Rumbando” se torna também uma canção que acentua o papel do artista, daquele que

Carrillo. Deve-se pensar em tal procedimento como um exemplo de assimilação criativa dos gêneros musicais dito ultrapassados, característica de **Galos de briga** e de inúmeras composições da parceria, entre as quais “Dois pra lá, dois pra cá” e o “O bêbado e a equilibrista”. Na primeira, o gênero bolero é a trilha sonora da recordação. Na segunda, há uma alusão à canção “Smile”, de Charles Chaplin, pois uma das ideias iniciais da composição era homenagear o grande ator, que falecera em 1977. Se o bêbado lembra Carlitos, a esperança, por sua vez, faz papel de equilibrista de circo, isto é, sustenta sua posição de equilíbrio em meio a riscos.

sobe no palco, tremendo de medo ou não: a tremedeira e a gemedeira dizem respeito ao corpo sendo tomado pela dança, apesar de todos os receios de se expor em público.

Em termos de filiação, de canções que giram em torno dos significados de ser artista, esta canção se aproxima de “Palco”, de Gilberto Gil, inclusive com as rimas “palco/talco”. Embora sejam diferentes em suas abordagens, ambas anseiam por afugentar o inferno para outro lugar.

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo comentar um dos discos de uma das grandes parcerias da música popular da década de 1970. Além de situar como ocorreu a parceria, procurou analisar as canções do disco sob a luz de três eixos temáticos (postura combativa, crônicas do cotidiano e quem manda no corpo), bem como seguir uma metodologia que levasse em conta integrados os parâmetros musicais e verbais da canção, fazendo jus ao sentido de canção, que se define pelas inúmeras formas de combinar letra e música.

Cabe-nos agora uma última sugestão: para se ouvir canções de forma crítica é preciso ouvi-las, por vezes à exaustão, pois é o objeto que determina a abordagem.

Referências

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB dos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BLANC, Aldir. **Vila Isabel: o inventário da infância**. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.

DE CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GAVIN, Charles. **O som do vinil: Galos de briga**. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

RENNÓ, Carlos. **O voo das palavras**. São Paulo: Dash, 2014.

SCHWARZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

VIANNA, Luiz Fernando. **Aldir Blanc**: resposta ao tempo – vida e letras. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

Discografia

BOSCO, João. **Disco de bolso**. Pasquim, 1972.

– Agnus sei

BOSCO, João. **Caça à raposa**. RCA, 1975.

- O mestre-sala dos mares
- De frente pro crime
- Dois pra Lá, Dois pra Cá
- Jardins de infância
- Jandira da gandaia
- Escadas da Penha
- Casa de Marimbondo
- Nessa data
- Bodas de prata
- Caça à raposa
- Kid cavaquinho
- Violeta de Belfort Roxo

BOSCO, João. **Galos de briga**. RCA, 1976

- Incompatibilidade de gênios
- Gol anulado
- O cavaleiro e os moinhos
- Rumbando

- Vida noturna
- O ronco da cuíca
- Miss Suéter
- Latin lover
- Galos de briga
- Feminismo no Estácio
- Transversal do tempo
- Rancho da goiabada